

REGUETÓN, NARCOCULTURA Y BANDIDAJE SOCIAL EN EL FILME PUERTORRIQUEÑO *TALENTO DE BARRIO*

*Reggaeton, Narcoculture, and Social Banditry in the Puerto Rican
Film Talento de Barrio*

RAFAEL PONCE-CORDERO
KEENE STATE COLLEGE
rponcecordova@keene.edu

Resumen: *Talento de barrio*, el filme puertorriqueño más taquillero de la historia, tiene como protagonista a Édgar, un maleante interpretado por la superestrella del reguetón Daddy Yankee. Mediante el contraste entre Édgar y otros personajes claramente antisociales, la película parece apuntar a la posibilidad del bandido social como una figura al margen de la legalidad, pero de signo positivo. Este ensayo recurre a autores como Hobsbawm, Benjamin, Agamben y otros para explorar el resurgimiento de un cierto tipo de bandidaje social, vinculado al narcotráfico y a la violencia extrema que conlleva, en la imaginación cinematográfica latinoamericana de hoy.

Palabras clave: Daddy Yankee, reguetón, narcocultura, bandidaje social, Puerto Rico

Abstract: *Talento de Barrio*, the highest-grossing domestic movie in Puerto Rican history, narrates the story of Edgar, a hoodlum played by reggaeton superstar Daddy Yankee. Through the opposition between Edgar and other clearly antisocial characters, the film seems to aim at the possibility of the social bandit as a figure on the margins of legality but of positive sign. This paper draws on works by Hobsbawm, Benjamin, Agamben, and others in order to explore the reemergence of a certain notion of social banditry, connected to drug trafficking and its inherent extreme violence, in the current cinematic imagination of Latin America.

Keywords: Daddy Yankee, Reggaeton, Narcoculture, Social Banditry, Puerto Rico

En la película de producción nacional más taquillera en la historia del cine puertorriqueño, Ramón Ayala —más conocido como Daddy Yankee— interpreta a un “guapo de barrio” que, movido por el amor de una mujer, decide cambiar de vida, abandonar el crimen e introducirse en el mundo de la música. Dirigida por José Iván Santiago, escrita por George Rivera y Ángel M. Sanjurjo, e interpretada por un elenco lleno de estrellas del reguetón, *Talento de barrio* (2008) parece en principio una condena pura y dura de la vida al margen de la ley: al fin y al cabo el protagonista, un maleante llamado Édgar, cuyo nombre artístico como reguetonero es Dinero, elige —y consigue— regenerarse y reintegrarse a la sociedad. Resumido de esta manera, el filme no sería más que el trillado relato de superación personal del malhechor que deja de serlo y se hace rico y famoso por el camino, al estilo de *Get Rich or Die Trying* o de *8 Mile*. Quisiera, no obstante, sugerir aquí que Édgar es un personaje bastante más complejo que se mueve entre los escombros del Estado nacional tras el asalto neoliberal, habita la imaginación de un popular género musical —el reguetón— cuyos vínculos tanto simbólicos como materiales con la narcocultura distan de ser un secreto, y se inserta en la gran tradición del bandidaje social.

En las páginas que siguen discutiré dicha tradición en relación con la subalternidad radical, exploraré la forma en que Édgar/Dinero encaja dentro de ese marco teórico, y analizaré el contexto social que (re)produce este tipo de narrativas narcobandidescas para así explicar su popularidad y persistencia en la cultura de la isla en particular y de América Latina en general.

Bandidaje social, violencia divina y subalternidad radical

Los bandidos son, por definición, contraventores del orden y la ley, esto es, del *statu quo*. Por eso resulta automática la oposición radical entre este tipo de personaje y el Estado, su construcción simbólica —desde el punto de vista del poder hegemónico— como un elemento primitivo, marginal y peligroso para la seguridad individual y colectiva, y su inapelable destierro del ámbito de lo social en virtud de un doble proceso de producción simultánea, correlativa y oposicional de: sujetos-ciudadanos (los buenos, los modernos, los que el Estado busca crear y fomentar), por un lado; y por otro, sujetos-bandidos (los malos, los premodernos, los que el Estado considera enemigos) cuya exclusión, de hecho, “constitutes the foundational moment of citizenship” (Balibar, 2004: 76). Por eso, también, resulta tan omnipresente su ensalzamiento en discursos no oficiales emanados de la mirada —y la sensibilidad— popular.

En sus clásicos trabajos *Primitive Rebels* (1959)¹ y *Bandits* (1969),² Eric Hobsbawm examina casos legendarios o históricos como el del forajido inglés Robin Hood, el andaluz Diego Corrientes Mateos, el coreano Hong Gil Dong, el eslovaco Juraj Jánošík y el siciliano Salvatore Giuliano para concluir que este tipo de crimen social es un fenómeno universal que representa una respuesta popular casi instintiva, “prepolítica”, pero de gran fuerza real y sobre todo

¹ Aquí usamos la edición de 1965 publicada por W.W. Norton & Company.

² Aquí usamos la edición revisada y ampliada de 2000 publicada por The New Press.

simbólica, en contra de la opresión y la injusticia y la violencia ejercidas por las clases dominantes.

Si, como indica Jean Baudrillard, “Power exists solely by virtue of its symbolic ability to designate the Other, the Enemy, what is at stake, what threatens us, what is Evil” (1993: 91), parece claro que el bandidaje nace como tropo cuando el poder declara ilegales ciertas prácticas populares, de modo que éstas pasan a constituir crímenes y los sujetos que incurren en ellas se convierten, oficialmente, en criminales (Foucault, 1995: 292). En palabras de Hobsbawm, “A man becomes a bandit because he does something which is not regarded as criminal by his local conventions, but is so regarded by the State or the local rulers” (1965: 15).

En cierto sentido, el bandido es la “mera vida”³ benjaminiana en su más diáfana expresión. Para Walter Benjamin, como se sabe, el Estado de emergencia constituye un rasgo fundacional, esencial y, paradójicamente, permanente del Estado moderno (1988: 257), cuya autoridad descansa de forma cardinal en el monopolio sobre el uso de la fuerza y la capacidad de matar (1989: 286). La otra cara de la moneda es la mera vida, esto es, esa vida despojada de su dimensión política, reducida a su mínima expresión médico-biológica, carente de cuanto puede considerarse sagrado en el ser humano (1989: 298-299).

Lo que llamamos soberanía consiste en la facultad de decidir quién ha de disfrutar de una vida plena y quién dispondrá sólo de mera vida, y por tanto, en los términos de la presente discusión, quién posee plenos derechos y no puede ser aniquilado gratuitamente (el ciudadano) y quién se halla fuera de la ley, de hecho fuera de la sociedad y casi fuera de la esfera de lo humano, y en consecuencia sí puede ser eliminado con total impunidad (el bandido). Piénsese en los carteles de “Se busca: vivo o muerto” popularizados por el western hollywoodense. Resulta complicado imaginar otra categoría de sujeto, por precaria o marginal que sea o se considere su posición dentro de la sociedad, cuyo rostro pudiera aparecer en un letrero de estas características. No en vano Giorgio Agamben equipara al bandido, ejemplo claro de la “vida que no merece vivir”, con la figura del *homo sacer* (1998: 104-107).

Para Hobsbawm, como se mencionó antes, el bandolero social es una figura prepolítica, en el sentido de que carece de programa político concreto y no busca hacer la revolución, inaugurar utopías o instaurar un nuevo orden más igualitario. Por ende, el forajido “is often destructive and savage beyond the range of his myth, which insists mainly on his justice and moderation in killing” (Hobsbawm, 1965: 25). Es, no obstante, justamente este gesto irracional de la violencia que no lleva a nada, que no parece ser un medio para conseguir un fin sino un fin en sí misma, lo que delata la genealogía oposicional del bandido y sintetiza su importancia en la negociación de la modernidad al sur de la modernidad. En palabras de Juan Pablo Dabove,

³ En alemán, *bloßes Leben*. No parece haber consenso respecto a la traducción idónea al español de este crucial concepto, que en algunas ediciones —tanto de los escritos del propio Benjamin como de los de Giorgio Agamben, quien utiliza extensamente su terminología— consta como “mera vida”, en otras como “vida desnuda”, y en otras (más italianizantes) como “nuda vida”. Aquí preferimos la primera opción.

“Incendiar una cosecha, quemar un archivo, sentarse a la mesa del amo, violar a la mujer del amo, comer en una semana las reservas de un año son, para las élites, imágenes del caos. Para el campesino son actos que destruyen de un golpe siglos de rituales de dominación” (2005: 48).

El forajido, desde luego, no es un revolucionario en el sentido marxista de la expresión. Si lo fuera, sería plenamente moderno, y por tanto comprensible, asimilable, domesticable.⁴ Para expresarlo en términos benjaminianos, su violencia instauradora de derecho devendría, con el tiempo y las canas, violencia mantenedora de derecho dentro del círculo vicioso de la “violencia mítica” (1989: 300). Pero nuestro bandido no es así. Su rol es muy otro. Ese impulso feroz que le da vida se limita al deseo de poner todo patas arriba, prenderle fuego al mundo y verlo arder, y reafirmar una subjetividad no necesariamente premoderna sino, más bien, antimoderna o al menos no moderna y, por consiguiente, antihegemónica o al menos no hegemónica.

Puesto que la violencia irracional, sin propósito aparente, pero de algún modo justa del forajido contrasta con —y de hecho interrumpe— el ciclo de la violencia mítica, ¿podríamos hallarnos ante una manifestación de su antítesis? Nos referimos, por supuesto, a la noción de “violencia divina”:

Just as in all spheres God opposes myth, mythical violence is confronted by the divine. And the latter constitutes its antithesis in all respects. If mythical violence is lawmaking, divine violence is law-destroying; if the former sets boundaries, the latter boundlessly destroys them; if mythical violence brings at once guilt and retribution, divine power only expiates; if the former threatens, the latter strikes; if the former is bloody, the latter is lethal without spilling blood. [...] Mythical violence is bloody power over mere life for its own sake, divine violence pure power over all life for the sake of the living. The first demands sacrifice, the second accepts it. (Benjamin, 1989: 297)

Si la soberanía del Estado moderno se basa en el Estado de excepción, si el Estado de excepción descansa sobre la violencia mítica que o bien defiende la ley o bien establece una nueva que habrá de ser defendida en el futuro, si la violencia divina es el único antídoto posible para la violencia mítica, y si la mera vida —que no es sino la otra cara del estado de excepción— constituye un producto inevitable y necesario del proceso de “inclusión abstracta y exclusión concreta” (Martín-Barbero, 1987: 15-16) al que llamamos modernidad; no parece descabellado concluir que el agente principal de la violencia divina ha de ser el sujeto-bandido —mera vida en su estado de abyección máxima— y que la fuerza expiatoria, purificadora, no instrumental de la violencia divina representa el acto más rupturista con respecto a la

⁴ El marxismo es, después de todo, moderno. Como nos recuerda John Beverley, “the projects of historical communism and social democracy were subordinate in many ways to the project of modernity. Indeed, the argument between capitalism and communism that defined the Cold War could be seen as essentially an argument about which of the two could best carry forward the possibility of a political, scientific, cultural, and economic modernity latent in capitalism itself. [...] What was not in question on either side of this argument was the desirability of modernity as such and the idea of a teleological historical process (involving ‘stages’ of one sort or another) necessary to attain that modernity” (2001: 48-49).

modernidad. Por consiguiente, el más radicalmente ajeno a los paradigmas hegemónicos que imaginar se puede.

De toda esta discusión sobre el bandido como figura mítico-literario-histórica se deduce que pensar en el bandido, narrar su mito y escribir su relato es una labor que nos acerca a la misión prioritaria de los estudios postcoloniales y subalternos: aquella que consiste en romper moldes aristocrático-eurocéntricos, leer a contrapelo prestando más atención a “los de abajo” que a “los de arriba”, e inscribir en la historia de la modernidad “the ambivalences, the contradictions, the use of force, and the tragedies and the ironies that attend it” (Chakrabarty, 1997: 288). Para expresarlo en palabras de Gayatri Spivak, “the subaltern is necessarily the absolute limit of the place where history is narrativized into logic” (1987: 207), y, como hemos visto, precisamente en ese límite encontramos a nuestro bandido.

El guapo de barrio como bandido social

Huelga acotar que América Latina es cualquier cosa menos una excepción a la regla, como hemos visto prácticamente universal para Hobsbawm, de la producción dedicada y persistente de narrativas bandidescas. Hacia dentro de los altos muros escriturarios de la ciudad letrada, la literatura de la región ha dado cabida, ya desde la conformación de las actuales repúblicas latinoamericanas (si no antes), a una multitud de peligrosos forajidos y otros personajes subhumanos que acechan desde los bordes mismos de la imaginación hegemónica. Hacia fuera, la cultura popular ha creado y propagado por siglos historias mínimas, no oficiales, protagonizadas por héroes proscritos que se enfrentan al orden y la ley, pero no para hacer el mal sino para hacer el bien, para corregir injusticias, para vengar agravios. De la tradición oral, estos personajes han saltado a la literatura popular, y de ahí a otras manifestaciones de la cultura popular y masiva de hoy como el cine o la televisión. Desde la posición de inherente e ineludible subalternidad que se construye en la periferia de la periferia resulta bastante sencillo, al parecer, imaginar(se a uno mismo en) la situación del bandido e identificarse con él.

Sin salir del ámbito de la cultura popular, el género lírico-musical más comercial de los últimos tiempos,⁵ tanto en América Latina como entre los hispanos de Estados Unidos e incluso otras áreas del planeta, muestra una fuerte conexión con la figura del bandido visto no como villano sino como héroe. Hablamos, por supuesto, del reguetón, música híbrida, impura, cuyo epicentro se halla en Puerto Rico, pero que hunde sus raíces en diversos puntos de ese inmenso espacio que Paul Gilroy definió como el Atlántico Negro. El reguetón es, en esencia, el hijo bastardo del reggae jamaicano —aunque pasado por una adaptación al español en tierras panameñas— y el hip-hop

⁵ Al menos desde la publicación, en 2004, del álbum *Barrio fino* del propio Daddy Yankee y el éxito a nivel mundial de su quinto corte: “Gasolina”, el primer tema reguetonero en ser nominado como “Record of the Year” en los Latin Grammy Awards y la novena canción en la lista de las “50 Greatest Latin Songs of All Time”, según la revista *Billboard*.

estadounidense, criado, eso sí, bajo la sensibilidad “tropical” de la Isla del Encanto.⁶

En lo que tiene que ver directamente con el presente trabajo, los protagonistas de las ficciones del reguetón son muy a menudo guapos de barrio, vendedores de drogas y otros personajes relacionados con la delincuencia urbana, y quienes cantan sus proezas muestran una acusada predilección por la (narco)estética del gangsta rap. Es más, puede afirmarse que los principales artistas del género —Daddy Yankee, Julio Voltio, Don Chezina, Zion y Lennox, Lito y Polaco, Baby Rasta y Gringo, etcétera— cultivan casi todos, o han cultivado en algún momento de sus carreras, una imagen pandilleril. Son tipos duros, de barrio, de la calle, o al menos así se venden. Eddie Dee lleva con orgullo el sobrenombre de “El Terrorista de la Lírica”, MC Ceja se hace llamar “Mr. Conflicto”, y Tempo —quien pasó más de diez años en una prisión federal por tráfico de estupefacientes— tiene entre sus varios apodos el de “El Narco Hampón”. Don Omar y Tego Calderón comparten un tema titulado “Bandoleros”, en el cual se definen abiertamente como tales y hablan de sus (des)encuentros con la ley por cuestiones de drogas.

No pocos reguetoneros se jactan en canciones y entrevistas de sus vínculos con “el bajo mundo”, no dudan en posar con armas de fuego en sus vídeos musicales, e incluso han pasado alguna que otra temporada tras las rejas (Tempo, Nicky Jam y TNT son ejemplos claros). Después de todo, estos cantantes crecieron codo con codo junto a los traficantes de barrio y demás delincuentes habituales propios del submundo urbano. En *Straight outta Puerto Rico*, Don Chezina llega a afirmar que en los primeros tiempos del reguetón los productores y artistas del género aprovechaban la visita de clientes a los “puntos” de venta de drogas para venderles, también, sus casetes. Con el tiempo fue lógico que los narcos de poca o gran monta, que son a menudo los empresarios capitalistas más exitosos del caserío,⁷ se involucraran en el negocio musical: “It was easier for anyone who had a reggaeton CD to go to a drug dealer and get a hundred thousand dollars than to go to a billion-dollar record company and try to get five thousand dollars”, explica DJ Shotgun en el mismo documental.

Cabe recordar que, en la concepción de Hobsbawm, el bandido social no es un mero criminal. Es más, puede afirmarse que no es un criminal en absoluto, al menos en principio y desde la perspectiva del sujeto popular, quien lo socorre, admira y a menudo mitifica, en franca e irreverente contradicción con respecto al discurso del poder:

It is important to stress that the incipient social bandit should be regarded as ‘honourable’ or non-criminal by the population, for if he was regarded as a criminal against local convention, he could not enjoy the

⁶ Para ahondar en la historia y las características del reguetón como género musical y como fenómeno de masas, véanse los documentales *Chosen Few* (2004) y *Straight outta Puerto Rico* (2008), así como el volumen colectivo *Reggaeton* (Rivera, Marshall, Pacini Hernández 2009) y el reciente estudio *Remixing Reggaeton: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico* (Rivera-Rideau, 2015).

⁷ Un caserío es, en Puerto Rico, un proyecto de vivienda social como los de Puerta de Tierra o San Juan Bautista, que desde mediados del siglo XX han sustituido a los antiguos arrabales a las afueras de San Juan y otras ciudades.

local protection on which he must rely completely. Admittedly almost anyone who joins issue with the oppressors and the State is likely to be regarded as a victim, a hero or both. (1965: 16)

Este parece ser el caso de Édgar en *Talento de barrio*. Si bien hay en él una clara conciencia de estar delinquiendo, de estar contraviniendo las leyes, de estar participando en “la mala vida”, no se aprecia la misma conciencia con respecto a estar haciendo algo incorrecto, estar realizando actos moralmente reprochable, estar en el papel de “el malo de la película” en resumidas cuentas. Lo que es más importante; la comunidad que lo rodea tampoco parece querer denunciar las acciones de Édgar, cuya historia es la de un héroe popular porque en clave heroica lo ven quienes viven en el vecindario, a su lado. En las calles de los barrios marginales puertorriqueños, en numerosas ocasiones, lo que para el gobierno es violencia y crimen para la gente es legítima defensa de los intereses locales, y los mismos hombres que para el Estado son delincuentes contumaces e irredimibles son los mayores benefactores a ojos de quienes viven —directa o indirectamente— de ellos o cerca de ellos. Como explica Diana Palaversich en un reciente artículo sobre la narcotelenovela en Colombia,

uno de los puntos ciegos —o, si se quiere ver así, una de las razones del fracaso— de la llamada “guerra en contra del narcotráfico” es precisamente el hecho de que el discurso hegemónico subestima estos nexos entre los narcotraficantes y las comunidades de las cuales provienen y presume que el narcotraficante es un “enemigo” universalmente odiado. Es decir, este discurso [...] se niega a reconocer que el encubrimiento de las actividades criminales por una parte de la población no se debe sólo al miedo a las represalias, sino también al hecho de que las organizaciones delictivas representan una fuente de empleo e ingresos nada despreciables, en especial para las comunidades campesinas y los jóvenes urbanos, siendo estos sectores los que sienten con más intensidad las consecuencias de las políticas económicas neoliberales y los estragos de siglos de abandono por parte del gobierno. (2015: 359)

El personaje de Daddy Yankee es, al comienzo del filme, el líder de una pandilla de maleantes de poca monta en el mísero caserío de Valle Verde. Junto a su segundo al mando, Wichy, interpretado por César Farrait —más conocido como TNT en el mundo del reguetón—, Édgar controla el negocio de la venta de drogas en el punto. Al parecer obtiene réditos nada desdeñables gracias a estas actividades: tiene siempre un fajo de billetes en el bolsillo, y con ese dinero ayuda a su familia, sus amigos y otros necesitados del barrio. Édgar es claramente un emprendedor, en el sentido más positivo del término, bajo los parámetros del capitalismo, y también un filántropo. Su (relativa) riqueza es de procedencia ilícita a ojos del Estado, pero, en otro mundo posible y a la vez inconcebible, su historia de vida sería un ejemplo de superación personal y habilidad para los negocios.⁸

⁸ En referencia al narcotraficante colombiano Pablo Escobar, hoy protagonista de populares series de televisión tanto en su país como en Estados Unidos, Ileana Rodríguez escribe: “Globally, all things being equal, Pablo’s stories should circulate within the financial discourse

Édgar tiene acceso a autos último modelo, pasa mucho tiempo en una discoteca donde gasta dinero a manos llenas, y no le faltan los habituales emblemas del consumismo ligado al estilo de vida y la estética del hip-hop y el reguetón: gafas de sol de marca, gorras de béisbol y otras prendas de ropa deportiva, grandes cadenas de oro, anillos y otras ostentosas joyas. Podría pensarse que esta acumulación desaforada, este derroche exagerado y esta exhibición impúdica — aun si se acompañan de generosas dádivas para sus congéneres menos afortunados— distancian al guapo de barrio/bandido de los estratos más bajos de la sociedad, y le restan así admiración o simpatía popular, dificultando la identificación del sujeto subalterno con un proscrito que poco a poco deja de ser “uno de los nuestros” para aparecer como participante de pleno derecho en la esfera de “los de arriba”. Sin embargo,

The fact that the bandit, especially when he was not himself filled with a strong sense of mission, lived well and showed off his wealth did not normally put the public off. [...] For one of the chief attractions of the bandit was, and is, that he is the poor boy who has made it good, a surrogate for the failure of the mass to lift itself out of its own poverty, helplessness and meekness. Paradoxically therefore the conspicuous expenditure of the bandit, like the gold-plated Cadillacs and diamond-inlaid teeth of the slum-boy who has become world boxing champion, serves to link him to his admirers and not to separate him from them; providing always that he does not step too far outside the heroic role into which the people have cast him. (Hobsbawm, 1965: 22-23)

Édgar es por cierto una figura respetada, más que temida, en el caserío, ya que además de manejar el negocio de la venta de drogas y defender su territorio de otras bandas rivales se dedica a impartir justicia de un modo firme pero benévolo a nivel local y, por descontado, informal. En los primeros minutos del filme, por ejemplo, lo vemos comprarle un sándwich a un sintecho, decirles a unos niños que se alejen de la calle y sigan estudiando, y ordenarle a uno de sus clientes que lleve a sus hijos a la escuela primero y sólo después se acerque a adquirir sus narcóticos. En más de una ocasión, esta justicia extraoficial viene acompañada de una elevada dosis de brutalidad, como cuando nuestro protagonista y su pandilla apalean a un hombre acusado de haber violado a una menor, evento que acabará siendo determinante en la trama.⁹

El personaje de Daddy Yankee es un hombre violento que vive en un mundo violento, y *Talento de barrio* no hace mayores esfuerzos para dulcificar su violencia, a ratos extrema. Su manera de hablar, llena de procacidades e

of Fortune 500” (2009: 150). En la misma línea, José Rocha Gómez sostiene que “Los narcotraficantes son los más emprendedores, competitivos y socialmente responsables de todos los empresarios que haya parido y amamantado Mamón. [...] La narcocultura es el espíritu del capitalismo al extremo y la narcoindustria es un aspecto de la fase superior del capitalismo. No es una espina en el corazón del sistema. Es su expresión más pulida y torneada” (citado en Palaversich, 2015: 358).

⁹ Esta durísima escena del filme guarda una semejanza inquietante con el siguiente pasaje del ya varias veces citado ensayo de Benjamin sobre la violencia: “[Divine violence] may manifest itself in a true war exactly as in the divine judgment of the multitude on a criminal” (1989: 300).

insultos; su manera de imponer un cierto orden y una cierta ley no escrita, normalmente por la fuerza; y en general su actitud toda, amable e incluso cariñosa pero de evidentes querencias dictatoriales, convierten a Édgar en el prototipo de ese modelo de masculinidad hipermasculina que Alfredo Nieves Moreno ha denominado “macho barriocéntrico” (2009: 255-256). Nuestro protagonista es uno de esos personajes, tan típicos en la imaginación del reguetón, que no temen a nada, que a la mínima responden, que están siempre listos para la acción y prueban, como diría Hobsbawm, “that justice is possible, that poor men need not be humble, helpless, and meek” (2000: 61).

Las cosas se complican cuando Jaico, un amigo de Édgar interpretado por el también reguetonero Ángel Rodríguez —más conocido como Maestro—, sale de la cárcel y se reincorpora a la banda. Pronto nos damos cuenta de que Jaico no es un buen tipo, como Édgar o Wichy, sino un abusador que no duda en aprovecharse de la hermana de Édgar cuando ella está visiblemente bajo los efectos de las drogas que el propio Jaico le ha dado, ni en aliarse con una pandilla rival para hacerse con el control de la distribución de estupefacientes en la zona, en lo que sin duda constituye el peor pecado concebible desde una perspectiva barriocéntrica. Jaico es violento, pero su violencia es obviamente mítica, pues busca instaurar una ley: la suya.

Al mismo tiempo que Jaico vuelve a Valle Verde como un mal presagio, nuestro protagonista conoce a Soribel, una chica blanca de clase media-alta interpretada por Katiria Soto. Édgar y Soribel, como no podía ser de otro modo, se enamoran, y él decide reformarse y salir del caserío para dejar de ser un bandido y vivir una vida tranquila junto a ella. Por suerte, y de aquí viene lo de “talento de barrio”, nuestro protagonista tiene por hobby la composición y el canto de rimas a ritmo de reguetón. Esta habilidad, sumada a su amistad con varias estrellas del género como Don Chezina (quien realiza un breve cameo) y Julio Voltio (quien actúa como su mentor y lo contacta con un productor interpretado por el también reguetonero Eddie Dee), permitirá a Édgar resolver de forma positiva la disyuntiva entre morir como jefe del bajo mundo o vivir como rey del reguetón.

Hasta aquí, el periplo personal de Édgar es uno de adaptación a la sociedad, al clásico estilo de la Bildungsroman o incluso de la vieja novela picaresca. Ahora bien, es preciso tener en cuenta otros detalles, como el hecho de que, aunque decide dejar atrás su pasado delictivo, Édgar no rompe con el barrio ni con sus amigos, quienes siguen dedicados al trapicheo y el crimen de poca monta. Aunque se aleja personalmente de la mala vida, nuestro protagonista nunca condena de forma explícita las acciones claramente ilegales que se muestran en la película, ni las suyas propias ni las de sus compinches más cercanos, y continúa visitando y ayudando a su gente en el caserío. Lejos de pintar una idílica reconciliación del (ex) bandido con el *statu quo* sin condición alguna, *Talento de barrio* ofrece en una de sus escenas cumbres un enfrentamiento a puñetazo limpio entre Édgar y un policía a quien se presenta como abusivo y corrupto. La gente del caserío incluso forma un corillo para mirar la pelea y alentar a su bandido-héroe reguetonero.

Resulta aleccionador comparar el tipo de violencia que emplean los dos antagonistas, Édgar y Jaico, así como sus declaradas intenciones al hacerlo. La

de Jaico, como se ha visto, es una violencia egoísta, abusadora, instauradora de hegemonía. La de Édgar, a ratos, sigue cauces parecidos: al fin y al cabo, nuestro protagonista es el líder de una pandilla, posición de poder que por lo común no se obtiene ni se sostiene a base de besos, y tiene entre sus prioridades la de defender a como dé lugar su dominio territorial sobre Valle Verde frente a bandas rivales. Ahora bien, la violencia de Édgar muestra en otras ocasiones un cariz más desinteresado, ajeno por completo a cálculos hegemónicos: cuando castiga la violación de una menor, por ejemplo, o cuando se encara al policía corrupto, nuestro protagonista no pretende imponer ni mantener derecho alguno, sino actuar —en contra de la ley— como la manifestación pura de un dios justo al destruir la injusticia.

Hacia el final de la película, un Édgar ya convertido definitivamente en Dinero y retirado de la delincuencia regresa a casa y termina matando a Jaico como colofón de una balacera atroz que no reafirma autoridad alguna, ni oficial ni extraoficial, sino que sólo busca extirpar de raíz el mal que ha emponzoñado el caserío. Al morir, Jaico le dice a Édgar: “¿Viste que los dos somos iguales?” El filme, no obstante, deja claro que hay diferencia entre la violencia mítica de Jaico y la de Édgar, que roza lo divino.

El personaje de Daddy Yankee es un bandido social, nítidamente, ya que incluso antes de abandonar la mala vida se muestra justo, bondadoso y preocupado por sus compañeros de pandilla y los vecinos del barrio, en tanto que después de su transformación, y a pesar de su nueva postura con respecto a las actividades criminales, no duda en volver a emplear la violencia para defender a su gente del auténtico villano: Jaico, el matón sin escrúpulos que se hace con el control del caserío tras la retirada de Édgar y que, a diferencia de él, no sigue las pautas de la justicia tradicional (no tiene inconveniente en matar, violar y, en general, abusar de su poder) ni busca en ningún momento el bien común. Precisamente es en la comparación entre Édgar y Jaico donde *Talento de barrio* construye la clara posibilidad del bandidaje social como fuerza al margen de la legalidad, pero de signo positivo, en contraposición con una delincuencia vulgar sin lo social como horizonte.

La máquina de producir (narco)bandidos

Talento de barrio, para decirlo sin ambages, no es la mejor película. El guión, como hemos visto, está plagado de lugares comunes; las actuaciones son en general de nivel amateur y, en algunos casos, penosamente deficientes; el montaje es mediocre, con un ritmo irregular y cortes sin ton ni son que llegan a interrumpir diálogos evidentemente incompletos sin importar que uno de los personajes se muestre listo para continuar hablando; y, en suma, los valores de producción son muy modestos. En vista de sus escasos méritos técnicos y artísticos, así como el hecho de que se trata de un descarado vehículo de autopromoción para Daddy Yankee (actor principal y productor), a nadie le sorprenderá que la cinta haya sido demolida por la crítica especializada.

Parece claro, sin embargo, que la importancia de un artefacto cultural como este filme —con independencia de lo “bueno” o “malo” que lo consideremos como obra de arte o como producto de entretenimiento— es

difícil de minimizar en una época en la que, como predijo Jesús Martín-Barbero, “[l]as mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual” (1992: 14), y en la que el paradigma de “lo narco” invade vastas regiones de la experiencia humana, en Latinoamérica como también en otras partes del planeta, para producir “narcoestética” (Rincón, 2009), “narconarrativas” (Herlinghaus, 2009), “narcoliteratura” (Fuentes, F., 2013), “narcoepopeyas” (Herlinghaus, 2013), “narconomía” (Wainwright, 2016) y, en definitiva, toda una “narcocultura” (Schwarz, 2013). Más aún, tal como nos recordó Fredric Jameson, “there is nothing that is not social and historical—indeed, [...] everything is ‘in the last analysis’ political” (2002: 5). Incluso los productos de mero entretenimiento, incluso el mal cine, e incluso las historias llenas de clichés sobre guapos de barrio que se convierten en músicos de éxito por el amor de una niña bien. El ninguneo olímpico de la película de producción nacional más popular en la historia del cine puertorriqueño poco puede contribuir al estudio del cine y la cultura popular de Puerto Rico.

No queremos, aquí, sonar apoloéticos ni del reguetón ni de la violencia mostrada en *Talento de barrio* ni de la narcocultura en general. Estamos sin duda frente a expresiones artístico-comerciales polémicas, con frecuencia difíciles —y a veces imposibles— de defender, y no sólo porque hablen de delincuencia o porque sus protagonistas sean guapos de barrio y otros oscuros moradores de las peores pesadillas postmodernas de la ciudad letrada. Estos bandidos heroicos/héroes proscritos no son sólo personajes más o menos criminales, más o menos hobsbawmianos, más o menos condenables o admirables en suma. Son también fanfarrones, abusivos, consumistas, ostentosos, misóginos y, por descontado, hiperviolentos. En este sentido (re)producen todo aquello que está mal en la peligrosa sociedad actual emanada del *Zeitgeist* neoliberal.¹⁰

Es importante tener en cuenta el contexto social y económico del que surge la violencia de *Talento de barrio* así como la aparentemente perversa identificación del público con pandilleros, narcotraficantes y otros personajes marginales. Tan lejos de Dios, y tan cerca de Estados Unidos, más de la mitad de los puertorriqueños viven hoy en tierras norteamericanas. La falta de oportunidades, las desigualdades socioeconómicas, la explotación laboral, el subempleo y el desempleo, la violencia policial y delincuencial, la represión estatal y el expolio (semi)colonial son, en la Isla del Encanto, males endémicos, estructurales, que la expansión del capitalismo transnacional evidenciada en los

¹⁰ En este trabajo entendemos el neoliberalismo no tanto como un conjunto coherente de medidas políticas y económicas específicas en la búsqueda de una suerte de utopía capitalista, sino más bien como un discurso de gobernabilidad, hoy prácticamente convertido en (supuesto) sentido común, pero surgido en su origen de un proyecto de alcance internacional para lograr la restauración de la concentración de la riqueza en manos de las élites económicas con el fin de volver a situarla en niveles prekeynesianos (véase Harvey, 2007). En el caso de Puerto Rico, la implementación de la doctrina neoliberal ha sido más tardía y si se quiere menos estricta que en otras partes de América Latina, amortiguada por las ayudas sociales y otras prestaciones que recibe la isla en su calidad de Estado libre asociado de Estados Unidos, aunque como enseguida veremos la presencia de la “lógica neoliberal” y sus consecuencias son evidentes.

últimos decenios no hizo sino agudizar. Nos referimos aquí a las consecuencias de lo que César J. Ayala y Rafael Bernabe denominan, muy decididamente, “outlaw capitalism”:

No portrait of Puerto Rican society since the 1970s can afford to ignore the increase over this period of street and domestic violence. Limited employment in the formal economy and state prohibitionist policies have led to the steady expansion of the illegal drug trade. Like all unregulated market economies, it is characterized by fierce competition, which in this case takes a particularly ruthless and violent character. Illegality and heightened police repression has the perverse effect of bringing up drug prices and thus potential profit margins, making this line of trade both riskier and financially more rewarding. Conflicts over sales territories (*puntos*), the collection of debts, the silencing of witnesses and informers, and the financing of drug purchases produce deaths on a daily basis. State repression and illegal entrepreneurship thus produce a mutually reinforcing dynamic that has further collateral effects. Criminalization of drug use makes the search for treatment more difficult. Street violence or the fear of it leads to the fragmentation of urban areas into controlled access units, segregated according to income level. Repressive policies mixed with racism lead to the stereotyping of certain sectors (public housing residents, young black males, “rappers”) as “criminal” elements. Prison population grows. (2007: 313)

Hobsbawm sostiene que el bandidaje social pertenece a la sociedad “tradicional” rural, en la que es, de hecho, un fenómeno tan normal como para considerarlo endémico. Ahora bien, también arguye que en tiempos de crisis económica y pauperización generalizada puede volverse epidémico, al igual que cuando se producen cambios sociales y políticos muy bruscos:

In such [rural] societies banditry is endemic. But it seems that Robin-Hoodism is most likely to become a major phenomenon when their traditional equilibrium is upset: during and after periods of abnormal hardship, such as famines and wars, or at the moments when the jaws of the dynamic modern world seize the static communities in order to destroy and transform them. Since these moments occurred, in the history of most peasant societies, in the 19th or 20th centuries, our age is in some respects the classical age of the social bandit. (1965: 23-24)

Si bien hoy la gran mayoría de los habitantes de Puerto Rico en particular y América Latina en general viven en un entorno urbano, ¿no es la expansión desaforada del capitalismo transnacional a fines del siglo pasado y principios del presente, con sus violencias y sus resistencias y sus exclusiones, uno de aquellos puntos de inflexión capaces de poner a funcionar a marchas forzadas la máquina de fabricar bandidos sociales? ¿No es la situación actual del sujeto popular latinoamericano —productor y consumidor de mitologías e iconos como el propio Édgar y otros bandidos heroicos/héroes proscritos— más precaria, más desprotegida, más desnuda cada día? ¿No es la globalización neoliberal del último par de decenios un cataclismo socioeconómico como mínimo igual de traumático que la acelerada modernización y urbanización registrada a lo largo

del siglo XX? ¿No es lógica, en los tiempos obscenos que corren, la proliferación de narrativas violentas, barriobajeras, peligrosas, pobladas por héroes fuera de la ley conectados con el comercio de drogas y los turbios vericuetos de la delincuencia urbana que, sin embargo, reciben el cariño del público y encienden la imaginación popular? En efecto,

[e]n las condiciones de violencia estructural del desempleo y subempleo, la fascinación e identificación con personajes que entran en conflicto directo con el sistema hegemónico —percibido habitualmente como representante y protector de los intereses de las élites y del gran capital (trans)nacional— permiten al público, impotente y frustrado frente a este poder, abandonarse a sus propias fantasías de empoderamiento personal. La actitud rebelde de los traficantes y sicarios se convierte así en una especie de válvula de escape para las frustraciones de amplias capas de la población; a través de sus actividades violentas los desempoderados devuelven un golpe simbólico a los poderosos. (Palaversich, 2015: 355-356)

He aquí el caldo de cultivo del que surge *Talento de barrio*. No parece fruto del azar que el género lírico-musical más popular desde el cambio de siglo para acá a escala continental cante las “hazañas” y las “virtudes” de personajes “fuera de la ley” en un tono “heroico”. Tampoco el que una cinta como la que nos ocupa, directamente emanada de ese género y protagonizada por una de sus principales estrellas, se haya convertido en un éxito de taquilla en Puerto Rico. En un mundo post-comunista, post-revolucionario, post-desarrollista, de hecho prácticamente post-todo, y crucialmente post-nacional, se antoja casi natural que los iconos populares sean narcos, guapos de barrio y otras figuras salidas del lumpen más abyecto. Estamos, al fin y al cabo, ante una realidad que no es sino el resultado histórico de la aplicación del neoliberalismo en América Latina durante los años ochenta y noventa: el desastre político, económico y social de los devastadores años noventa y del principio del nuevo siglo, esto es, justamente el período en el que tanto Daddy Yankee en particular como el reguetón en general florecieron y llegaron a ser lo que son.

Al final de *Talento de barrio*, Édgar sobrevive al disparo a quemarropa que le da un antiguo enemigo (el presunto violador de menores a quien se le había pegado una paliza vengadora y expiatoria) a la salida de un concierto, y gracias a su habilidad lírica y al amor de Soribel consigue dejar atrás la precariedad de su vida al margen de un sistema que lo margina. Para muchísima gente, en Puerto Rico como en otras partes de América Latina y el Sur Global, esto simple y llanamente no es una opción. Por mucho “talento de barrio” del que dispongan.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998), *Homo Sacer*. Stanford, Stanford University Press.
- AYALA, César J. y BERNABE, Rafael (2007), *Puerto Rico in the American Century: A History since 1898*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- BALIBAR, Étienne (2004), *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton, Princeton University Press.
- BAUDRILLARD, Jean (1993), *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Nueva York, Verso Books.
- BENJAMIN, Walter (1988), *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York, Schocken Books.
- ____ (1989), *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Nueva York, Schocken Books.
- BEVERLEY, John (2001), "The Im/possibility of Politics: Subalternity, Modernity, Hegemony", en Rodríguez, Ileana (ed.), *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham, University Press.
- CHAKRABARTY, Dipesh (1997), "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?", en Guha, Ranajit (ed.), *A Subaltern Studies Reader*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DABOVE, Juan Pablo (2005), "El bandido social mexicano, entre el bárbaro y el soberano ilustrado: el caso de *Astucia*, de Luis Inclán (1865)", en *Latin American Literary Review*, vol. 33, n.º 65.
- ____ (2007), *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America 1816-1929*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- FOUCAULT, Michel (1995), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York, Vintage Books.
- FUENTES KRAFFCZYK, Felipe Oliver (2013), *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- HARVEY, David (2007), *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford, Oxford University Press.
- HERLINGHAUS, Hermann (2009), *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. Nueva York, Palgrave Macmillan. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1007/978-0-230-61793-3>>.
- ____ (2013), *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. Nueva York, Bloomsbury Publishing. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5040/9781472543721>>.
- HOBBSAWM, Eric J. (1965), *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Nueva York, W.W. Norton & Company.
- ____ (2000), *Bandits*. Nueva York, The New Press.
- JAMESON, Fredric (2002), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres, Routledge.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México, D.F., Gustavo Gili.

- ____ (1992), *Televisión y melodrama*. Bogotá, Colombia, Tercer Mundo Editores.
- NIEVES MORENO, Alfredo (2009), "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident", en Rivera, Raquel Z.; Marshall, Wayne; Pacini Hernández, Deborah (eds.), *Reggaeton*. Durham, Duke University Press.
- PALAUVERSICH, Diana (2015), "La seducción de las mafias: la figura del narcotraficante en la narcotelenovela colombiana", en *Hispanófila*, vol. 173, pp. 349-364. DOI: < <http://dx.doi.org/10.1353/hsf.2015.0017>>.
- RINCÓN, Omar (2009), "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia", en *Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina*, n.º 222, pp. 147-163.
- RIVERA, Raquel Z.; MARSHALL, Wayne; PACINI HERNÁNDEZ, Deborah (eds.) (2009), *Reggaeton*. Durham, Duke University Press.
- RIVERA-RIDEAU, Petra (2015), *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Durham, Duke University Press. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1215/9780822375258>>.
- RODRÍGUEZ, Ileana (2009), *Liberalism at its Limits: Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- RUIZ, Manuel Alejandro (2004), *Chosen Few: El Documental*. Nueva York, Urban Box Office.
- SANTIAGO, José Iván (2008), *Talento de barrio*. Los Ángeles, Maya Entertainment.
- SAVIDGE, Leigh y CHANKIN, James (2008), *Straight outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory*. Santa Mónica, Xenon Pictures.
- SCHWARZ, Shaul (2013), *Narco Cultura*. Los Ángeles, Docurama.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1987), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Londres, Routledge.
- WAINWRIGHT, Tom (2016), *Narconomics: How to Run a Drug Cartel*. Nueva York, PublicAffairs.